

## N O T A S

### LA HISTORIA COMO FICCIÓN EN *LAS MÁSCARAS DEL HÉROE*, DE JUAN MANUEL DE PRADA

JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE  
Universidad de Salamanca

*Venid, venid, fantasmas a poblar  
y sacien vuestros ojos a la muerte.  
Dilatad de la nave la ribera  
mas tan sólo un momento. que transcurra  
vuestra fugaz constelación de sombras  
y vuestra brevedad pueda valerme  
por todos estos años que he perdido.*

.....  
*Rodeen vuestros brazos este cuerpo  
en el que habéis dormido mientras era  
el mañana un calor anticipado.  
Y cuantísimos años rechacé  
vuestra común presencia salvadora.  
Sólo vuestro calor imaginado  
redime tantos años de locura.*

(G. Carnero: «Galería de retratos», en *Dibujo de la muerte*, 1967)

Estos versos de Guillermo Carnero son una reivindicación del poder de la literatura para apropiarse del pasado, para reinventarlo proponiéndolo como sustitutivo de la trivialidad de un presente excesivamente anodino. Están reafirmando, en definitiva, la escasa entidad de las vivencias reales frente al caudal inagotable de las proporcionadas por la literatura y el arte, y defendiendo el derecho a nutrirse de vidas ajenas, asimiladas a través de la herencia cultural, para remontarse por encima de la mediocridad de las experiencias realmente vividas, que se eclipsan y palidecen ante el brillo de las imaginadas. En la poesía contemporánea, pródiga en

este tipo de «fugas», el pasado mitificado que evoca el hablante lírico como meta de la huida no es tanto un espacio como una metáfora de la propia literatura: esos mundos esplendorosos en su decadencia (Bizancio, Venecia, Versalles) son propuestos en su calidad de construcciones exclusivamente verbales, en tanto que metáforas de la irrealidad de la enunciación productora del poema, cuyo discurso al no verbalizar un «afuera extratextual» sino otros sistemas culturales de representación, es también una enunciación mediatizada (Ferrari: 1994:160).

Pretendo con estas reflexiones previas introducir los dos núcleos en los que me voy a centrar, claves en mi opinión para el cabal entendimiento de *Las máscaras del héroe*, y que son la literatura como reinención del pasado y la literatura como discurso sobre la literatura.

Al abordar el primero de ellos nos situamos de lleno en el debate sobre la ficcionalidad y, consiguientemente, frente al problema del peculiar estatuto del género «novela histórica», si es que resulta posible referirse a sus diversas manifestaciones como a un conjunto unitario e indiferenciado.

Las modernas teorías que abordan la cuestión de la ficcionalidad lo hacen desde una perspectiva pragmática insistiendo en que el carácter ficcional de un texto es un resultado de las estrategias aplicadas por el receptor en su decodificación y no de un conjunto de rasgos formales inscritos en el interior del mismo. La ficcionalidad se produce, así, cuando el lector es consciente de que los referentes de los signos no existen como algo con existencia independiente del mensaje sino que son producidos por éste: los mundos de la ficción, desde el más fantástico al más interpretable como mimesis de la realidad en torno, son, exclusivamente, mundos que deben su existencia a las palabras (Pozuelo: 1994:277). Como precisa Stierle, las condiciones de referencia no son asumidas como antecedentes extratextuales sino que son producidas por el texto mismo. Por ello, si el lector pone en conexión los signos del texto con unos referentes extratextuales, la ficción deja de producirse para dar paso a lo que se denomina recepción «cuasi-pragmática» (Stierle: 1987:105-107).

Este tipo de recepción es bastante usual en el caso de la novela histórica a cuya lectura sigue acudiendo una gran mayoría de lectores en busca de una información sobre el pasado más amena y digerible que la proporcionada por los textos historiográficos. De

ahí el permanente éxito editorial del género y su frecuentación por un público que no es lector habitual de novelas y que se acerca a la literatura en demanda de algo más que la mera evasión.

Pero desde el propio interior del género se han lanzado moderadamente cargas de profundidad contra esa decodificación referencial llevada a cabo por muchos lectores de novela histórica y son numerosos los autores de nuestros días que se acogen a la reivindicación nietzscheana de la imaginación en la reconstrucción del pasado («la sensibilidad frente al pasado debe caracterizarse por un olvido selectivo que ocupe el lugar de la memoria no discriminadora») y se enfrentan a los hechos trabajándolos a la manera del artista, es decir, seleccionándolos, organizándolos y dándoles una interpretación suprahistórica (Soldevila: 1996:132). Piénsese, por citar sólo dos ejemplos cercanos en novelas como *Mansura*, de Félix de Azúa, cuyo tema es una imaginaria cruzada llevada a cabo por catalanes en el siglo XIII o *La vigilia del Almirante*, de Augusto Roa Bastos, libérrima reconstrucción de la figura del secubridor de América en la que alternan los monólogos interiores del personaje y las intervenciones metaficcionales del narrador. En ambos textos encontramos, a la vez, unas significativas palabras justificadoras de la libertad del novelista en su enfrentamiento con el pasado: «La imaginación es la hermana eterna de la memoria mortal, es el recuerdo de lo que no ha sucedido, porque nada ha sucedido como debía», dice Félix de Azúa en un paratexto previo titulado «Advertencia al lector» (Azúa: 1984:8); mientras que Roa Bastos pone la siguiente reflexión en boca del narrador: «¿Cómo optar entre hechos imaginados y hechos documentados? ¿No se complementan acaso en sus oposiciones y contradicciones, en sus respectivas y opuestas naturalezas? ¿Se excluyen y anulan el rigor científico y la imaginación simbólica o alegórica? No, sino que son dos caminos diferentes, dos maneras distintas de concebir el mundo y expresarlo. Ambas polinizan y fecundan a su modo —para decirlo en lenguaje botánico— la mente y la sensibilidad del lector, verdadero autor de la obra que él escribe leyendo, en el supuesto de que lectura y escritura, ciencia e intuición, realidad e imaginación se valen inversamente de los mismos signos» (Roa Bastos: 1992: 65-66).

En la misma línea podemos situar la «declaración programática» incluida por Prada en el paratexto inicial de la novela que comentamos, que lleva por título «Agradecimientos y adverten-

cias»: «*Las máscaras del héroe* no aspira a la verdad sino a la recreación de la verdad. Con ello no estamos afirmando que mentir y decir falsedades sea la única misión del arte, como quería Oscar Wilde, sino que, con demasiada frecuencia, la verdad sólo encubre la falta de imaginación» (Prada: 1996:14).

Un caso extremo de esta actitud lo constituiría una novela como *La saga de los Marx*, de Juan Goytisolo, construcción plenamente metaficcional, en la que la historia del narrador impotente para llevar a cabo el encargo que se le ha hecho de una biografía novelada de Carlos Marx, se convierte en pretexto para desarrollar una reflexión sobre la inviabilidad de la novela histórica (Pérez Bowie: 1996). En el extremo opuesto, estaría la novela-clave, aquel tipo de texto novelesco que propicia desde su interior la lectura referencial frente a la ficcional: *Troteras y danzaderas*, de Pérez de Ayala o *La calle de Valverde*, de Marx Aub pueden servir como ejemplos.

Lo que induce a esa lectura cuasipragmática mencionada de la novela histórica es la presencia en ella de escenarios, acciones o personajes identificables con otros realmente existentes en el universo extratextual, pero la transparencia de las referencias debe quedar anulada por lo que Stierle denomina el «cierre mítico del espacio», característico del texto de ficción, en cuanto que su coexistencia en el universo textual con elementos imaginarios les confiere el mismo grado de ficcionalidad que a estos (Stierle: 1987:111-112). Al mismo tiempo, ese cierre textual es el que convierte el universo de la ficción en algo autónomo y estrictamente dependiente de las informaciones proporcionadas por el discurso, frente a los «mundos posibles» en los que existe todo lo que puede ser pensado (Pozuelo: 1994:278-279).

En *Las máscaras del héroe* el proceso identificador que propiciaría una lectura pragmática no se efectúa tanto sobre seres reales como sobre personajes que han sido sometidos a un proceso previo de mitificación por la literatura y por la memoria colectiva (Léase al respecto la siguiente observación que hace el narrador en la página 183: «La leyenda crece como un caparazón sobre la verdad, la involucra y desvirtúa, incorpora a sucesos poco memorables una pátina que los exagera y confunde»). Esta circunstancia podría muy bien servir como inductora de la decodificación no referencial exigida por la ficción, pero, paradójicamente, puede operar en sentido contrario dotando a los personajes de un grado

de hiperrealismo que dificulte en los lectores demasiado reverentes la posibilidad de tomarlos por criaturas de ficción y los incapacite, por consiguiente, para considerarlos susceptibles de las mismas operaciones manipuladoras que el novelista lleva a cabo con otras criaturas que son producto exclusivo de su fantasía. De hecho, no cuesta mucho trabajo imaginarse a un grupo de alumnos de bachillerato, previamente imbuidos por su profesor del respeto hacia las figuras literarias, leyendo *Las máscaras del héroe* como documento sobre la vida literaria madrileña del primer tercio de siglo.

Para entrar de una vez en materia, comenzaré advirtiéndolo de los excesos de las interpretaciones realizadas desde una óptica exclusivamente pragmática y admitir que el desencadenante del tipo de recepción que se haga de texto son, antes que nada, las marcas inscritas en el mismo: todo texto está dotado de unos indicadores que facilitan al receptor la elección del código a emplear en su lectura. Y en el caso de las obras de ficción, tales «marcas de ficcionalidad» suelen ser detectables en todos los niveles del texto; salvo en el caso de falsificaciones premeditadas de las que existen algunos ejemplos notables en la literatura contemporánea (*Jusep Torres Campalans*, de Max Aub o *Sir Andrew Mabbot*, de Holdesheimer). Son esas marcas de ficcionalidad las que voy a tratar de poner en evidencia en mi lectura del texto de Prada.

Dejaremos de lado las pertenecientes al nivel extratextual (la etiqueta «novela» bajo el título y el paratexto situado al final del relato en el que se advierte del carácter ficcional de los hechos narrados y de sus protagonistas) que aunque son suficientemente explícitas pueden no resultar del todo eficaces si no van reforzadas por las «marcas» inscritas en los tres planos del nivel textual: sintáctico, verbal y semántico.

Respecto del primero cabe señalar ante todo el rigor de la composición: en lo que se refiere al desarrollo de la historia, su articulación en torno a los dos polos que constituyen las dos individualidades enfrentadas, Pedro Luis de Gálvez y su biógrafo Fernando Navales; la trama sigue en desarrollo lineal el progreso de degradación moral del personaje narrador, que va siendo contrapunteado con las sucesivas humillaciones a que lo somete su antagonista, las cuales, en varias ocasiones, van situadas estratégicamente como cierre de capítulo (II.I: le impide acudir a la incursión prostibularia aduciendo su condición de señorito; II.IX: se apode-

ra de todo su dinero cuando lo encuentra en la pensión donde se había refugiado; II.XII: el enfrentamiento en el cementerio; III.I: la huida del Círculo Monárquico a través de los tejados; III.II: la humillación en el Lyon d'Or ante sus contertulios falangistas; III.VI: le perdona la vida ante el pelotón de fusilamiento).

Pero este núcleo básico de la historia se amplifica extraordinariamente mediante la estrategia de ubicar el antagonismo entre ambos personajes sobre un espacio social dibujado por la intervención de multitud de figuras secundarias y que se eleva a la categoría de auténtico protagonista. De ahí la importancia que adquieren en el relato los espacios comunes donde se van produciendo los encuentros y las intervenciones de todo ese amplio elenco de secundarios (la vivienda de Colombine, el café «El Gato Negro», la casa de Hoyos y Vinent, el café de Pombo, la pensión de Han de Islandia, la redacción de «El Parlamentario», etc.) y en los que se desarrollan y entrecruzan multitud de acciones secundarias.

Un elenco igualmente clave en la composición es la distribución de las voces narrativas: el discurso central del narrador básico se encuadra entre dos textos claves que recogen la voz del personaje biografiado (las cartas de Gálvez a Garrote Peral y a Fernando Navales) y que funcionan como apertura y cierre respectivos del relato; pero, a la vez, ese discurso del narrador básico sirve de hilo conductor a un considerable número de voces que se van integrando con toda naturalidad en el relato y confieren a éste una dimensión polifónica. La visión interna, pues, además de contribuir a la verosimilitud del universo narrado, permite acceder a esa posición privilegiada del testigo superinformado, introductor de múltiples puntos de vista y vehículo de la proliferación de voces que lo superan y ocultan, consiguiéndose con ello un relato coral que era el que requería la complejidad del universo mostrado.

Hay que señalar, por otra parte, como el hecho de encomendar la responsabilidad de la enunciación a uno de los personajes hace que resulten mucho más admisibles los excesos y desafueros del discurso pero sin ocultar por completo la mirada irónica del autor implícito que se adivina sin esfuerzo tras él. Este se manifiesta, por ejemplo, a través de la multitud de guiños intertextuales, en el conocimiento exhaustivo de la vida y obra de los autores que deambulan como personajes por el relato, en la minuciosa información sobre el ambiente literario del Madrid de la época (tertulias, redacción, cenáculos diversos), en la exacta datación de los

acontecimientos históricos que van enmarcando y configurando el período acotado, etc.

En el nivel verbal nos encontramos con otra marca que contribuye a potenciar la categoría ficcional del relato: el tratamiento «literario» del lenguaje: éste es el que confiere al mundo que Prada presenta esa palpitación mágica de los mundos de ficción y le impiden quedar reducido a una acumulación de anécdotas de relativo interés. Se trata de un lenguaje trabajado al máximo, bajo el que se percibe una tensión sin desfallecimientos pero que, al propio tiempo transmite una sensación de frescura que elimina toda artificiosidad y lo hace aparecer como recién inventado. La capacidad metafórica de la que hace gala el autor contribuye de modo definitivo a la operación transfiguradora que emprende y que tiene como resultado la desrealización del universo de la historia: «La noche se desplomaba con estrépito, como un armario arrojado desde los desvanes de Dios» (p. 78), «Los objetos cobraban una vida autónoma, sobrenatural y políglota: hablaban idiomas ininteligibles, un pentecostés de confidencias poco celosas de su intimidad» (p. 119), «Los ojos disminuidos por las gafas de lentes gruesos, parecían peces boqueando en una pecera. Tenía el rostro entorpecido de barba, como un bosque calcinado» (p. 122), «Las vanguardias empañaban la literatura con un aliento de automatismo y geometría» (p. 219), «[Jardiel] tenía una prosa partidaria del vértigo, a la que había trasplantado el bullicio de los cafés, las burbujas del champán y el petardeo de los automóviles con problemas en el motor y exceso de carga en el asiento trasero» (p. 353). Ese universo llega a adquirir una dimensión plenamente onírica, subrayada continuamente por las referencias luminosas, uno de los campos semánticos en que actúa más eficazmente la metaforización degradadora. Véanse como muestra, algunas de las numerosísimas descripciones de la luz que contribuyen a crear la irrealidad del ambiente de pesadilla en donde están inmersos los personajes:

«La claridad dudosa del atardecer se sobreponía a las persianas e inflamaba las sábanas con una luz aséptica, emergida de algún continente blanco» (p. 107).

«El amanecer, con su luz tuberculosa, disipaba estas adivinaciones» (p. 113).

«Los parroquianos de El Gato Negro, a la luz leprosa del crepúsculo, cobraban una inmovilidad de estatuas abandonadas en un jardín» (p. 133).

«Un último sol, lindante con la ceguera, ametrallaba los espejos del café» (p. 137).

«Por el ventanuco entraba una luz lóbrega que se posaba sobre las sábanas, desvelando manchas de semen o vestigios de lepra» (p. 158).

«La luz del amanecer, de una lividez doliente, incorporaba a fisonomía de los noctámbulos una gangrena de ojeras y abotargamientos» (p. 283).

«Entraba una luz de soslayo, como rebotada del suelo, que se posaba sobre los objetos, casi sin fuerzas para iluminarlos» (p. 309).

«Caía una lluvia mínima, como arrepentida de sí misma, que dificultaba los contornos de las cosas y añadía un barniz irreal al desfile, un prestigio de epopeya lenta y vestida de luto» (p. 386).

Pero encontramos, además, otros varios procedimientos desrealizadores como pueden ser la hipérbole acumulativa (véase la enumeración de los diversos tipos de suicidas que se arrojan desde el viaducto, en la p. 110) o reforzadora de los rasgos caricaturescos («Carrete ... vestía un chambergo negro [sic] que le cubría hasta los tobillos, almidonado y con hombreras postizas, otorgándole un cierto aspecto de ataúd ambulante. Tenía una papada episcopal y una barba de crecimiento acelerado, como de puercoespín», p. 130).

En algún determinado momento, la visión onírica llega a imponerse totalmente en la percepción de la realidad como sucede en la descripción de la calle de Segovia sembrada por los cadáveres de los suicidas que son devorados por bandadas de buitres llegados de la sierra (p. 111).

Por otra parte, ese potencial lingüístico puesto al servicio de la degradación de la realidad y que se inserta en una larga tradición que va desde Quevedo a Valle-Inclán, está funcionando también como elemento caracterizador del sujeto enunciator: la visión que nos transmite es, en definitiva, la de Fernando Navales, el personaje que mantiene una problemática relación de amor-odio con ese inframundo de la bohemia, fascinado por su depravación e imposibilitado para escapar de él.

Al abordar el texto en su nivel semántico, comprendemos que el objetivo de esa operación transformadora, llevada a cabo mediante el lenguaje y en la que se recurre continuamente a referencias degradadoras de la más diversa índole (que suelen girar



obsesivamente en torno a la sexualidad vinculada con la muerte, la sordidez, la escatología), es la construcción de una ficción que funciona como antiepopéya: lo que *Las máscaras del héroe* nos presenta, en definitiva, es el revés del mundo brillante, heroico e idealizado de la literatura y el arte; el submundo del fracaso, la envidia y todas las sórdidas pasiones y miserias, tanto de los condenados a permanecer extramuros del éxito, como de los que al final acabaron consiguiéndolo y, consagrados por él, son contemplados hoy como poseedores de una categoría suprahumana.

Esta lectura que se impone con evidencia, es la que propicia la condición no referencial del texto y la interpretación que lleva a trascender su carácter exclusivamente factual. Porque *Las máscaras del héroe* no es una novela que tenga como objetivo primordial la recreación documentalista de un amplio período de nuestro pasado literario y cultural; en ella se mueven personajes históricos (los estrictamente ficcionales son escasos) sobre la mayoría de los cuales el lector posee una abundante información previa, aunque la distancia temporal haya contribuido a dotarlos de una dimensión casi legendaria. Pero la organización de la fábula y la capacidad transfiguradora del lenguaje los somete a un proceso de ficcionalización que los arranca de su contexto histórico para sumergirlos en ese universo fantasmagórico y degradado donde dejan de ser individuos para adquirir la categoría de arquetipos. Sus individualidades son trascendidas, dotadas de una dimensión generalizante y el relato más que la transcripción de su deambular por unos escenarios históricos concretos se convierte en una reflexión desencantada sobre las miserias de la condición humana. Los hechos históricos y sus protagonistas están, sin embargo, ahí: se ha llevado a cabo una persecución exhaustiva de las fuentes y se ha sometido el relato al corsé de una cronología rigurosa y sin requicios. Pero podría decirse, paradójicamente, que es la solidez de esa base la que hace posible el proceso del vuelo de la imaginación, la pirieta desrealizadora que termina reduciendo la Historia a ese universo fantasmal poblado por individuos que ostentan con total impudor todas las lacras y debilidades del ser humano.

Como apunta el narrador de *Vigilia del Almirante*, la novela de Roa Bastos que más arriba citábamos, «el lenguaje simbólico [que, según él, comparten los textos históricos y los de ficción] siempre habla de una cosa para decir otra. Alguien escribe tales historias

sobre Gengis Khan, Julio César o Juan el Evangelista y no tiene por qué decir la 'verdad' sobre ellos. Toma sus nombres o se inventa una historia totalmente nueva. O finge escribir una historia para contar otra, oculta crepuscularmente en ella como las escrituras superpuestas de los palimpsestos» (Roa Bastos: 1992:79).

La historia que nos narra *Las máscaras del héroe* es, pues, un pretexto para «hablar de otra cosa», según hemos deducido en la somera aproximación al nivel semántico. Pero la interpretación no se agota con esa lectura simbólica: como apuntaba al principio, el texto puede ser también leído como una apasionada reflexión sobre el ser y la naturaleza de la literatura, con lo que entroncaría con la corriente de metaliterariedad de la que participan en nuestro tiempo todos los géneros cuando son abordados por los grandes creadores (la literatura como tema de sí misma, con la introducción de componentes ensayísticos que reflexionan sobre la propia creación o ponen al descubierto los mecanismos del proceso fabulador). Porque la literatura es el tema omnipresente en las páginas de *Las máscaras del héroe* y literarios son los materiales con los que se ha llevado a cabo la poderosa fabulación; todos los referentes son librescos porque el autor es consciente, como lo era el yo lírico del poema de Carnero que encabeza estas páginas, de la superioridad de las existencias imaginarias frente a la existencia real. Como es igualmente consciente de que tales materiales no están ahí para convertirse en objeto de una pasión idólatra sino para ser manipulados y utilizados con plena libertad y actuar como desencadenantes de nuevos procesos imaginativos. En un determinado momento, Prada pone en boca de Fernando Navales, el narrador-protagonista, una frase que resume esta actitud ante la literatura y en la que pienso que está una de las claves que puede orientar nuestra lectura del texto:

«Alguien dijo que la literatura se nutre de literatura, y tenía razón, o por lo menos tenía la malicia y la socaronería y el desparpajo de enunciar una verdad vergonzante que otros prefieren callar. La literatura es una especie de botica muy ordenada, con hileras de jarroncitos que guardan ungüentos, cada uno en su alacena correspondiente. Uno puede entrar con llave en la botica, destapar los jarroncitos, aspirar su aroma antiguo y ponerse a fabricar su propio ungüento a partir del recuerdo olfativo que otros le dejaron» (p. 429).

*Las máscaras del héroe* es producto de una pasión casi suicida por la literatura. Y esa pasión se yergue como núcleo central de la historia que nos narra, la historia de unos personajes que, según apunta García Jambrina, conciben la literatura «como entrega absoluta o sacerdocio y a la vez como encanallamiento progresivo, como enfermedad incurable y droga, veneno que da la vida y mata» (García Jambrina: 1997:11). Esa pasión por la literatura es la que ha llevado al autor a vivir exclusivamente por y para ella, a acumular una abrumadora cantidad de información sobre unos hechos y unos personajes que para la mayoría de la gente de su edad se sitúan en una lejanía probablemente equiparable a la de los dinosaurios del período jurásico; pero, a la vez, ha sabido perderles el respeto y convertirlos en materiales al servicio de su capacidad imaginativa. Sólo desde un apasionamiento semejante por la literatura se explica que haya podido salir indemne de la incursión que lleva a cabo a los infiernos de la misma, al mundo que subyace oculto bajo la brillantez de los textos y que nos presenta en toda su descarnada decrepitud. Si se me permite un cierto toque cursi a la hora de cerrar estas páginas, podría decirse que Prada ha pisoteado a conciencia el estiércol que sirve de abono a la floración artística, pero ha salido de él no asqueado ni afectado por el desencanto, sino poseedor de una mirada más lúcida sobre la condición humana que, además, es capaz de transmitírnos a todos sus lectores.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azúa, F. de (1984). *Mansura*, Barcelona, Anagrama.
- Ferrari, M. (1994). «El sujeto y sus máscaras. La mediación culturalista en dos poetas del 79: Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero», en Scarano, L.-Ferrari, M.-Romano, M. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos, 149-169.
- García Jambrina, L. (1997). «En torno a *Las máscaras del héroe*, de Juan Manuel de Prada», *Ínsula*, n.º 605, mayo, pp. 11-13.
- Pérez Bowie, J. A. (1996). «¿La inviabilidad de la novela histórica? *La saga de los Marx*, de Juan de Goytisolo», en Romera Castillo-Gutiérrez Carbajo-García Page (eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, pp. 337-349.
- Pozuelo, J. M.º (1994). «La ficcionalidad: estado de la cuestión», en *Sigma*, 3, pp. 265-282.
- Prada, J. M. de (1996). *Las máscaras del héroe*, Madrid, Valdemar.
- Roa Bastos, A. (1992). *Vigilia del Almirante*, Madrid, Alfaguara.

- Soldevila Durante, I. (1996). «Le roman historique et son evolution en Espagne entre 1995 et 1985), en Ortega, M. L. *Le roman espagnol face a l'Histoire*, Fontenay/Saint-Cloud, Ens Éditions, pp. 123-135.
- Stierle, K. (1987). «¿Qué significa 'recepción' en los textos de ficción?», en Mayoral, J. A. *Estética de la recepción*, Madrid, Arco, pp. 87-143.